

KLASSIK AM SONNTAG

Keine falsche Bewegung! Mit Orpheus in die Unterwelt

Nikolaisaal Potsdam | Großer Saal
Sonntag, 26. Februar 2012 | 16.00 Uhr

MITWIRKENDE

Emöke Baráth, Sopran
Hagar Sharvit, Mezzosopran
Brandenburger Symphoniker
Leitung: Michael Helmrath
Moderation: Clemens Goldberg

PROGRAMM

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Auszüge aus *L'Orfeo. Favola in Musica*:

Toccata

Prolog von La Musica »*Dal mio Parnasso amato*«

Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

Auszüge aus der Oper *Orfeo ed Euridice*:

Tanz der Furien (2. Akt)

Reigen seliger Geister (2. Akt)

Duett Orfeo/Euridice »*Vieni appaga il tuo consorte*« (3. Akt)

Arie des Orfeo »*Che farò senza Euridice?*« (3. Akt)

PAUSE

Franz Liszt (1811-1886)

Orpheus. Sinfonische Dichtung Nr. 4

Andante moderato – Un poco più di moto – Lento –

Sempre un poco accelerando il tempo sin' Andante con moto – Andante con moto – Lento

Jacques Offenbach (1822-1880)

Auszüge aus der Operette *Orpheus in der Unterwelt*:

Ouvertüre

Couplet der Eurydike »*Ein Weib, das Lieb' und Sehnsucht plagen*« (1. Akt)

Arie der Öffentlichen Meinung »*Das ist die öffentliche Meinung*« (1. Akt)

Ballet pastorale

Couplet der Eurydike »*Der Tod will freundlich mir erscheinen*« (1. Akt)

Les Heures (Die Stunden)

Couplet des Cupidon »*Wenn man versucht, eine Maus zu erhaschen*« (2. Akt)

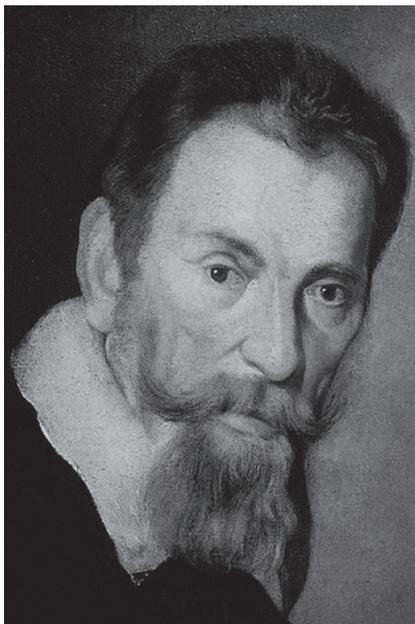
Ballet des mouches (Fliegenballett)

ORPHEUS UND DIE MACHT DER MUSIK – VOM SYMBOL ZUR PARODIE

Welcher angehende »Superstar« träumt nicht davon, dass ihm die Welt zu Füßen liegt und er nach seiner Entdeckung nicht gleich wieder als unbedeutendes Sternchen im ohnehin schon recht üppig bestückten Sternenhimmel untergeht. Orpheus ist dies sagenhaft gelungen. Kaum eine Figur hat die Fantasie von Komponisten so beflügelt wie die allegorische Gestalt der göttlichen Inkarnation des Gesanges schlechthin, jenes Sängers der griechischen Mythologie, der mit seiner Musik – ebenso zauberhaft spielte er Lyra (die antike Harfe) – eine geradezu therapeutische Wirkung auf Menschen, Tiere und sogar die unbelebte Natur hatte. Er machte selbst Raubtiere friedlich, versetzte Berge, brachte Felsen zum Weinen. Flüsse änderten ihren Lauf, um dem Musiker zu folgen, ähnliches taten ganze Wälder. Orpheus begleitete die Argonauten (Helden einer griechischen Sage, die mit dem Schiff Argo segelten) auf ihrer Fahrt nach Kolchis (dem späteren Georgien am Kaukasus) zur Eroberung des Goldenen Vlieses (das Fell des goldenen Widders Chrysomeles). Er sang den das Vlies bewachenden Drachen in den Schlaf und übertönte mit seinem Gesang und Lyraspiel die Sirenen, die mit ihrem süßen Gesang die an ihrer Insel vorbeifahrenden Seeleute verführten.

Kaum eine Figur dürfte daher geeigneter sein, die Kraft und Macht der Musik zu repräsentieren. Doch Orpheus, Sohn des Apollo und der Kalliope (Muse der Dich-

tung und Philosophie), war mehr als ein Künstler, dem niemand und nichts widerstehen konnte: Er war der Gründer eines bis heute rätselhaft gebliebenen Mysterienkults, dessen Anhänger an die Wiedergeburt glaubten. Dieses Detail schlägt sich wiederum in der berühmten Geschichte von Orpheus und seiner Geliebten Eurydike, einer Dryade (Baumnymphe), nieder. Nach der Rückkehr aus Kolchis heiratet Orpheus sie. Doch der sie ebenso verehrende Hirte Aristaios stellt ihr nach. Sie flüchtet vor ihm, wird von einer Schlange gebissen und stirbt. Orpheus überwindet seine Trauer, indem er ihr in die Unterwelt folgt, um sie durch die Kraft seiner Kunst dem Tod wieder zu entreißen. Sein (Klage-)Gesang erweicht zunächst den Fährmann Charon (der die Seelen der Verstorbenen über den Unterweltfluss Styx ins Totenreich brachte), dann den mehrköpfigen Kerberos (den Wachhund der Unterwelt), sowie schließlich Hades und Persephone, das Götterpaar des Totenreichs. Vom Mitleid befallen, erlauben sie Orpheus, die Verlorene zurück ins Leben zu holen. Aber nur unter der Bedingung, sich unterwegs nicht nach Eurydike umzusehen. Sonst würde diese für ihn auf ewig verloren sein. Doch Orpheus läuft in die Falle – die Sehnsucht nach dem Anblick der geliebten Gattin wird ihm zum Verhängnis! Die Götter der Unterwelt wissen nur zu gut, dass die Kraft der Liebe noch stärker ist als die der Musik. Klagend durchirrt Orpheus sein



Claudio Monteverdi

Heimatland Thrakien und entsagt für immer jeder Liebe zu einer anderen Frau. Die Frauenwelt nimmt daraufhin grausam Rache: Orpheus wird von einer Schar wilder Bacchantinnen (auch Mänaden genannt: die Begleiterinnen des Dionysos) zerrissen. Seinen Kopf und seine Lyra werfen sie ins Meer, wo beide singend und klingend auf die Insel Lesbos gelangen. Dort errichtet man ein Orpheus-Heiligtum, die Insel selbst wird später zur Heimstatt der Dichtung. Aber hier beginnt eine andere Geschichte.

Die neue Gattung der Oper hat nicht einmal ein Jahrzehnt hinter sich, da gelangt

Claudio Monteverdis fünftakteriger Beitrag zum Thema Orpheus, *L'Orfeo*, am 22. Februar 1607 zur Uraufführung. Es ist nicht die erste (erhalten gebliebene) Verarbeitung des Stoffs für das Musiktheater (diese ist vermutlich Jacopo Peris *L'Euridice*), doch hier wird die Sage in ihrer Gesamtheit erzählt – vom Hochzeitstag Orpheus' mit Eurydike bis zur Aufnahme Orpheus' in den Götterhimmel durch Apollo. Monteverdi weist in seiner *favola in musica* (*Fabel in Musik*) mit einem wilden Tanz (*Moresca*) auf die Version von Orpheus' unrühmlichen Tod hin – die Brutalität der reißenden Mänaden darzustellen, wäre für den höfischen Geschmack wohl mehr als ungeeignet gewesen. Sie kommt hier zumindest musikalisch zum Tragen. Monteverdi entschied sich für eine enigmatische Lösung: Apollo erscheint Orpheus und macht ihm Vorwürfe über sein Vergehen, mahnt ihn, auf Erden sei alle Freude vergänglich, denn endlose Freude gewähre allein das ewige Leben. So nimmt Apollo ihn mit hinauf auf den Olymp. Als Künstler erhält Orpheus somit die Unsterblichkeit, als verzweifelter Mensch und Gatte erleidet er indes das übliche »irdische« Schicksal. Da passt ins Bild, dass Monteverdis »Oper« (diese Bezeichnung wird erst ab 1650 verwendet) einer instrumental einleitenden »Toccata« (italienisch für *berühren, betasten*) einen Prolog der allegorischen Figur La Musica folgen lässt. Diese ist zur Ehre des Geschlechts der Mantuaner herbeigeilt, um

»bald heiter, bald traurig« von Orpheus zu berichten. In »*Dal mio Parnasso amato*« (»*Von meinem geliebten Parnass*«) preist sie die Ruhe stiftende Macht der Töne, die wie Orpheus mit seinem Gesang der Natur Frieden gebracht habe.

Seit dem Aufkommen der Gattung Oper (um 1600) bis zu **Christoph Willibald Glucks** *Orfeo ed Euridice* sind vermutlich bereits mindestens 50 (!) Vertonungen des gleichen Stoffes komponiert und aufgeführt worden. In Zeiten der Aufklärung ist bei Gluck allerdings alles Magische und Märchenhafte zugunsten einer glaubhaften Handlung verbannt (dafür sorgte bereits der Librettist Ranieri de Calzabigi). Die Allmacht der Liebe, die hier in persona auftritt, ist menschlich gerechtfertigt – als eine Kraft, die »Berge versetzen« kann. Folglich ist das tragische Ende abgewandelt: Der Liebesgott Amor rettet Orpheus vor dem Selbstmord und das Paar wird wieder vereint. Doch zuvor muss Orpheus noch die aufgebrachtten Furien besänftigen, die ihm den Weg in die Unterwelt verwehren und einen furchtbaren Tanz veranstalten... Als Orpheus sie mit seinem wenig später die Hölle betritt, gelangt er in das Gefilde der Seligen, das Elysium, eine wunderschöne Landschaft mit grünenden Wäldchen, blumenübersäten Wiesen, schattigen Ruheplätzen, Flüssen und Bächen. Hier empfängt ihn der »Reigen seliger Geister«, hier findet

er seine Eurydike. Ohne sie anzusehen, nimmt er eilig ihre Hand und führt sie aus dem Elysium. Doch Orpheus überkommt zunehmend die Ungeduld, Eurydike der Zweifel an seiner Liebe. Da nützt auch seine Aufforderung, mitzukommen und zu schweigen, wenig: »*Vieni, appaga il tuo consorte!*« (»*Komm, erfülle den Wunsch deines Gatten!*«). Eurydike will unter diesen Umständen lieber bei den Toten bleiben. So kann Orpheus nicht länger widerstehen und dreht sich nach ihr um, woraufhin sie stirbt. In »*Che farò senza Euridice?*« (»*Was werde ich ohne Eurydike tun?*«) hadert er mit seinem Gewissen und will sich das Leben nehmen. Doch dazu soll es gar nicht erst kommen, denn Amor waltet seines Amtes...

Die Partie des Orpheus erlebte bei Glucks Oper übrigens ihr »eigenes Schicksal«, eine abenteuerliche Metamorphose. In der Wiener Fassung (in Wien 1762 uraufgeführt) wurde sie, dem Brauch der Zeit entsprechend, von einem Alt-Kastraten (entsprechend der weiblichen Altstimme), in Parma wiederum von einem Sopran-Kastraten übernommen. Für eine weitere Fassung entschied sich Gluck anlässlich der Pariser Erstaufführung (1774): Hier wurde Orpheus von einem Tenor gesungen – die Franzosen mochten keine Kastraten auf der Opernbühne. Nach Glucks Tod und dem Ende der Kastraten-Ära (seit der Wende zum 19. Jahrhundert tritt an die Stelle des Kastraten der Countertenor) wurden die Möglichkeiten, die Stimmlage

zu variieren, sogar noch zahlreicher – den Sängern zuliebe oder dem Geschmack der Regisseure entsprechend. Seit der Bearbeitung durch Hector Berlioz kann die Partie auch von einer Altistin gesungen werden, später etablierte sich sogar die Besetzung mit einem Bariton... Es scheint fast symbolisch, dass der Musensohn Orpheus in (fast) allen menschlichen Stimm-lagen erklingt.

Auch **Franz Liszt** begab sich an das Thema Orpheus – zu einer Zeit, als er seinem rastlosen Leben als Konzertpianist ein Ende gesetzt hatte. Dies schlägt sich auch in seinen Kompositionen nieder: Nicht mehr das Klavier steht nun im Mittelpunkt seiner künstlerischen Arbeit, sondern das Orchester. Liszt beabsichtigt, die Weichen für die Zukunft der sinfonischen Musik neu zu stellen und eine spartenübergreifende Anbindung an Poesie, Malerei und Philosophie zu erreichen, um die Musik charakterisierungsfähig zu machen. Sein Zauberwort lautet »Sinfonische Dichtung«, mit ihr leitet er eine musikhistorische Revolution ein und schafft er »eine neue Kunstform der Instrumentalmusik« (Wagner). Liszt formuliert sein Ziel so: »Nur dem Dichter unter den Komponisten ist es gegeben, die den freien Aufschwung seines Gedankens hemmenden Fesseln zu zerbrechen und die Grenzen seiner Kunst zu erweitern.« Literarische Stoffe bilden hier nicht die Gegenstände,

sondern vielmehr die Ausgangspunkte der musikalischen Fantasie. Laut Liszt wird durch die Musik eine »*Folge von Seelenzuständen*« artikuliert.

Zwölf Sinfonische Dichtungen prägen vor allem Liszts Weimarer Zeit (1848-58). *Orpheus* entstand als viertes Werk dieser Reihe 1854. Liszt erwähnt im Vorwort der Partitur, er habe bei der Komposition eine etruskische Vase aus dem Pariser Louvre vor Augen gehabt, auf der Orpheus abgebildet sei, »*von einem sternbesäten Mantel umwallt, die Lippen zu göttlichen Worten und Gesängen geöffnet und mit mächtigem Griff der feingeformten, schlanken Finger die Saiten der Lyra schlagend. [...] Entzückt aufhorchend stehen die Tiere des Waldes, besiegt verstummen die rohen Triebe der Menschen. Es schweigt der Vögel Gesang, der Bach hält ein mit seinem melodischen Rauschen, das laute Lachen der Lust weicht einem zuckenden Schauer vor diesen Klängen, welche der Menschheit die milde Gewalt der Kunst, den Glanz ihrer Glorie, ihre völkererziehende Harmonie offenbaren.*« Die freie Harmonik, die Farbigkeit des Orchestersatzes, die subtile Vernetzung der oft solistisch geführten Stimmen und die dichte Verknüpfung der Motive, die eines aus dem anderen hervorgehen, sind gleichwohl ur-eigenster Liszt.

Sein *Orpheus* zeichnet weniger ein »Programm« mit einer konkreten Handlung nach, vielmehr fokussiert er eine Philosophie, einen Glaubenssatz – als tönendes,



Jacques Offenbach

sprechendes Gleichnis über die Macht der Musik. Und mit der kannte sich der vergötterte Klaviervirtuose Liszt ja bestens aus... Wie in einer klagenden Rhapsodie scheint der Sänger über begleitenden Akkorden anzuheben – hier charakterisiert durch Harfenakkorde. *Orpheus* kann durchaus als die ausschweifendste wie (be)sinnlichste unter Liszts Sinfonischen Dichtungen bezeichnet werden. Im Gegensatz zu den meisten anderen sinfonischen Dichtungen zielt er statt auf thematische Kontrastierung auf einen durchgängigen Fluss wohlklingender Melodien und Harmonien, die die Assoziation einer idyllischen Vorzeit aufkommen lassen soll. In mehreren Steigerungen setzt sich das Thema immer mehr durch, das Werk entwickelt sich zu einem Hym-

nus an die Musik, bewegt sich auf einen breit angelegten, volltönenden Höhepunkt zu, um dann in einer Akkord-Sequenz beschwörend wie Weihrauch zum Himmel aufzusteigen und in einem Nachhall zu verklingen.

Wir erinnern uns: Die Frau verstirbt, der Mann trauert, kann sie aber durch seinen Gesang zurückgewinnen. Das ist der Sachverhalt des Mythos von Orpheus und Eurydike, den **Jacques Offenbachs** *Orpheus in der Unterwelt* allerdings ein klein wenig anders erzählt. Das Ehepaar ist verkracht: Eurydike erträgt das dauernde Gefidel ihres Mannes (ein »überspannter kleinbürgerlicher Geigenspieler«) nicht, Orpheus (hier Direktor und Musiklehrer des Konservatoriums von Theben!) fühlt sich von der Missbilligung seines Genies gekränkt. Umso eher gibt sie dem Buhlen des als Honighändler Aristeus getarnten Todesgottes Pluto nach (*»Ein Weib, das Lieb' und Sehnsucht plagen«*) und folgt ihm nach dem tödlichen Schlangenbiss (hier gilt der Anschlag Plutos allerdings Aristeus, da er es leid ist, diesen zu mimen) in die Unterwelt – in der Hoffnung auf eine leidenschaftliche Liaison (*»Der Tod will mir als Freund erscheinen«*). Orpheus indes liebt die Nymphe Chloe und macht sich nur auf Drängen der personifizierten Öffentlichen Meinung (sie tritt als Hüterin von Sitte, Ordnung und Moral an die Stelle der alle-



Jean-Baptiste Corot. Orpheus führt Eurydike durch die Unterwelt. 1861. Museum of Fine Arts Houston, Texas

gorischen Figur La Musica und ersetzt den Chor des antiken Dramas) auf den Weg zum Olymp, um Eurydike von Göttervater Jupiter zurück zu ordern. Die Geschichte scheint wie im Mythos auszugehen: Orpheus blickt sich auf dem Weg in die Welt der Sterblichen nach Eurydike um und verliert sie für immer. Hier jedoch mit einem Augenzwinkern, da er sie so endgültig los ist. Als dann die Öffentliche Meinung von Orpheus fordert, möglichst »zerknirscht und mit kläglichem Ton« die Rückgabe der Gattin zu erbitten, stimmt der Glucks berühmtes Thema der Arie »*Che farò senza Euridice*« an. »*Was werde ich ohne Eurydike tun...?*«

Offenbach wusste nur zu gut, was er tat. Er nimmt mit *seinem* Orpheus den Kult um die Antike (die griechische Mythologie war ein beliebtes Gesprächsthema

der »besseren« Gesellschaft) gehörig auf die Schippe – mit beständigem Blick auf die Vergnügungssucht der Bourgeoisie im Paris des zweiten Kaiserreichs. Mit den Göttern des Olymp, die den Hades abtauchen, um sich zu verlustieren, karikiert er gleichsam die Doppelmoral der (Pariser) Haute Volée, der er den Spiegel vorhält. Selbst der Kaiser selbst bleibt nicht verschont: Napoleon III. konnte sich in der Figur des liebestollen Göttervaters Jupiter neu entdecken – allerdings sämtlicher »göttlichen Eigenschaften« entledigt und zum Weiberhelden degradiert, der zu amourösen Abenteuern grundsätzlich in Tiergestalt erscheint (etwa als Fliege), um die Leidenschaft der Damen überhaupt wecken zu können. Man könnte meinen, der Kaiser habe gegen Offenbach das Zepter erhoben, doch nahm er ihm die Anspielungen offenbar nicht übel und applaudierte sogar...

Offenbachs Operetten öffneten sich den Missständen ihrer Zeit »*mit einem Voltaireschen Geist, frei, übermütig, mit einem kleinen sardonischen Grinsen, aber hell, geistreich bis zur Banalität*«, wie schon Nietzsche feststellte. Die Probleme des Tagesgeschehens wurden kurzerhand in die »Vergangenheit« verlegt – einerseits, um der Zensur zu entgehen, andererseits um so einen neuen Blick auf die Herrscher und Geschehnisse der Zeit zu werfen. Die Operetten waren auch deswegen so erfolgreich, weil sie sich als einzige Kunstform den Zerstörungswillen

Napoleons III. gegen die Kunst und die politische Intelligenz zunutze machte. Offenbach schuf somit Freiräume und Freiheiten, zu denen die Gesellschaft so nicht mehr in der Lage war. Diese aktuellen Bezüge erschweren zwar die Verständlichkeit seiner »Opéra bouffon« (Komische Oper) für nachkommende Generationen, doch verstand es Offenbach, einen Teil seines ironisch-satirischen Blicks auf die Spannungsverhältnisse und Bedingungen seiner Zeit bis in die heutige Zeit zu über-

tragen, indem er sie ebenso in der Musik anlegte. Da bekommt selbst die »Hirtenmusik« des »Ballet pastorale« eine äußerst komische Note. Und ein »Ballett der Fliegen« gibt es vermutlich auch nur bei Offenbach. Die Macht der Musik als Thema des Dramas jedenfalls ist spätestens bei Offenbach verpufft – als Trägerstoff der Parodie ist sie allerdings noch immer tonangebend.

Christoph Guddorf

TEXT-ÜBERSETZUNGEN

Claudio Monteverdi: *L'Orfeo*

Libretto: Alessandro Striggio der Jüngere

Prolog der Musik »Dal mio Parnasso amato«

Von meinem geliebten Parnass komm' ich zu euch hernieder,
ruhmreiche Helden von königlichem Blut.
Von euch erzählt die Sage große Taten, doch
kann sie nie genug berichten, da es zu viele sind.

Ich bin die Musik, die mit lieblichen Tönen
dem verwirrten Herzen Ruhe schenkt.
Bald zu edlem Zorn, bald zur Liebe vermag ich
selbst eiserstarrte Sinne zu entfachen.

Singend zum Klang der goldenen Zither
entzücke ich zuweilen das Ohr des Sterblichen
und erwecke in der Seele die Freude an den
klangvollen Harmonien der Himmelsleier.

Nun will ich euch von Orpheus berichten,
der mit seinem Gesang die Tiere zähmte,
der durch sein Bitten sogar die Hölle bezwang
und unsterblichen Ruhm auf dem Pindos und dem Helikon errang.

Wenn ich nun meine Lieder singe, mal heiter, mal traurig,
soll der Vogel im Baum unbewegt lauschen,
soll keine Weile an die Ufer schlagen
und jedes Lüftchen still verweilen.

Christoph Willibald Gluck: *Orfeo ed Euridice*

Libretto: Ranieri de'Calzabigi

Duett Orpheus/Euridice »Vieni appaga il tuo consorte« aus dem 3. Akt

ORPHEUS

Komm und vertraue meiner Treue!

EURYDIKE

Nein, ich bleib! Lieber will aufs Neue
ich tot und entfernt von Dir sein.

ORPHEUS

Sieh mein Leiden!

EURYDIKE

Lass mich verweilen!

ORPHEUS

Ach, zur Erde lass uns enteilen,
dann bin ich auf ewig wieder Dein!

EURYDIKE

Rede, gib Antwort, hör mein Flehen!

ORPHEUS

Und sollt' ich vor Gram vergehen,
werd' ich verschwiegen doch sein.

BEIDE

Süß, ihr Götter, ist die Hoffnung,
die Ihr mir huldreich habt bereitet;
doch der Schmerz, der sie begleitet
wird mich bald dem Tode weihn.

Arie des Orpheus »Che farò senza Euridice?« aus dem 3. Akt

Was soll ich tun ohne Eurydike,
wohin gehen ohne meine Geliebte?
Eurydike! ... O Gott! Gib Antwort!
Ich bin Dir noch immer treu!
Was soll ich tun ohne Eurydike,
wohin gehen ohne meine Geliebte?
Eurydike! ... Ach, mir bleibt keine Hilfe, keine Hoffnung,
weder auf Erden noch im Himmel!
Was soll ich tun ohne Eurydike,
wohin gehen ohne meine Geliebte?

EMÖKE BARÁTH



Die ungarische Sopranistin Emöke Baráth, geboren 1985, absolvierte ihre künstlerische Ausbildung an der *Szent István* Musikhochschule und an der *Franz Liszt* Musikakademie in Budapest. Zur Zeit studiert sie bei Professor Leonardo De Lisi am Konservatorium *Luigi Cherubini* in Florenz. Schon während ihrer Budapester Studienzeit gewann sie Preise bei nationalen und internationalen Gesangswettbewerben, u.a. den 3. Preis beim Internationalen *Antonín Dvorák* Wettbewerb 2009 sowie den 1. Preis und den Publikumspreis beim Internationalen Barockoper-Gesangswettbewerb *Pietro Antonio Cesti* im Rahmen der Innsbrucker Festwochen der Alten Musik 2011.

2011 erhielt die Sängerin ein Stipendium der Ungarischen Republik und den *Junior Prima* Preis, einen der wichtigsten Preise, die in Ungarn an junge Künstler verliehen werden. In den letzten 3 Jahren besuchte Emöke Baráth Meisterkurse und Workshops u.a. bei Barbara Bonney, Kiri Te Kanawa und Eva Marton.

In Konzerthallen und auf Festivals des In- und Auslands tritt sie regelmäßig mit Orchestern und Kammermusikern auf. Auch als Barockoper-Spezialistin ist sie dabei gefragt: so sang sie u.a. die Dorinda in Händels *Orlando* beim Bartók+Opera-Festival in Miskolc 2010, die Apamia in Vivaldis *Il Tigrane* an der Budapester Kammeroper sowie verschiedene Partien in Purcells *Dido and Aeneas* beim Verbier Festival 2011. Im Rahmen dieses renommierten Schweizer Festivals bekam sie für ihre außergewöhnlichen Auftritte den Grand Prix verliehen. Im vergangenen Jahr sang sie zudem den Sesto in Händels *Giulio Cesare* mit *Il complesso barocco* im Theater an der Wien, dem Théâtre des Champs Elysées u.a. 2012 wird sie u.a. ihr Debüt an der Ungarischen Staatsoper in der Rolle der Barbarina in Mozarts *Le nozze di Figaro* geben. Im April wird Emöke Baráth die Titelpartie von Händels Oper *Theodora* im Palast der Künste in Budapest gestalten.

HAGAR SHARVIT



Die Mezzosopranistin Hagar Sharvit wurde 1986 in Israel geboren und ist Absolventin der Buchman-Mehta School of Music in Tel Aviv. Als Solistin trat sie bereits mit einer Reihe israelischer Orchester auf, so mit dem Israel Camerata Jerusalem Orchestra und dem Israel Chamber Orchestra. Sie nahm an Meisterkursen unter anderem mit der Sängerin Rita Dams und dem Dirigenten Dan Ettinger teil. In den letzten Monaten war die Mezzosopranistin am Centro de Perfeccionamiento Plácido Domingo am Palau de les Arts Reina Sofia in Valencia zu Gast. Derzeit studiert sie privat in Berlin bei Abby Furmanky. Hagar Sharvit konzertierte in zahlreichen Liederabenden und Konzerten im In- und

Ausland, oftmals als Repräsentantin der Buchman-Mehta-Musikschule. Bei Gesangswettbewerben gewann sie mehrere Preise. Besondere Aufmerksamkeit erregte die junge Sängerin als Finalistin beim 2. Internationalen Barockoper-Gesangswettbewerb *Pietro Antonio Cesti* im Rahmen der Innsbrucker Festwochen der Alten Musik 2011. Im kommenden Sommer nimmt Hagar Sharvit beim renommierten Young Singers Project YSP im Rahmen der Salzburger Festspiele teil.

Als Opernsängerin ist Hagar Sharvit sehr vielseitig. Ihr Repertoire reicht vom Barock bis zur Gegenwart. So sang sie den Cherubino in Mozarts *Le Nozze di Figaro* und die Dryade in *Ariadne auf Naxos* von Richard Strauss. Sie verkörperte darüber hinaus u.a. die Zauberin in Purcells *Dido and Aeneas*, die Marthe in Gounods *Faust* und die Magd in Gian Carlo Menottis *Amelia al Ballo*.

MICHAEL HELMRATH



Michael Helmraht begann nach dem Studium der Fächer Oboe und Dirigieren an der Kölner Musikhochschule zunächst eine Karriere als Oboist, die ihn als Solo-Oboist zu den Münchner Philharmonikern und Sergiu Celibidache führte, der ihn als Dirigent erkannte und förderte.

Bei der Orchesterakademie des Schleswig-Holstein-Musikfestivals wirkte Michael Helmraht als Assistent von Dirigenten wie Sergiu Celibidache, Leonard Bernstein, Yehudi Menuhin, Dmitri Kitajenko und Semyon Bychkov und dirigierte das Festivalorchester.

Seit ihrer Gründung 1998 dirigiert Michael Helmraht regelmäßig die Dresdner Sinfoniker, ein Orchester, das sich ganz der zeitgenössischen Musik widmet. Seit 2003 ist er Generalmusikdirektor der Brandenburger Symphoniker, die unter seiner Leitung von der Zeitschrift *Opernwelt* als »Orchester des Jahres« nominiert wurden.

Michael Helmraht arbeitet mit in- und ausländischen Orchestern und Theatern (u.a. Sächsische Staatskapelle Dresden, Rundfunk-sinfonieorchester Berlin, Gürzenich-Orchester Köln, Radio-Philharmonie Hannover, Deutsches Kammerorchester Berlin, Staatliche Philharmonie Halle, Stuttgarter Philharmoniker, Nürnberger Symphoniker, China National Orchestra Beijing, Orchestra Sinfonica Sanremo, Oper Köln, Kroatisches Nationaltheater Zagreb, Rijeka Nationaltheater, Ljubljana Festival, Opernfestival Miskolc) und konzertiert in den großen Konzertsälen Europas, Asiens und Südamerikas. Eng verbunden ist Michael Helmraht dem Kroatischen Nationaltheater Zagreb (die von ihm geleitete Produktion von Poulencs *Les Dialogues des Carmélites* am Kroatischen Nationaltheater Zagreb wurde mehrfach ausgezeichnet) und der Oper Köln - dort leitete er in der Spielzeit 2009/2010 zwei Produktionen (*Hoffmanns Erzählungen* und *Madama Butterfly*).

Michael Helmraht setzt sich neben dem klassisch-romantischen Opern- und Konzertrepertoire intensiv mit dem zeitgenössischen Musikschaffen auseinander; zahlreiche Werke (u.a. von Moritz Eggert, Kalevi Aho, Rainer Rubbert, Jörg Widmann, Peter Michael Hamel, Chen Yi, Benjamin Yusupov, Heiner Goebbels, Minas Borbou-dakis, Wilfried Hiller) erlebten unter seiner Leitung ihre Erstaufführung. Zahlreiche Rundfunk- und Fernsehmitschnitte sowie CD-Einspielungen dokumentieren seine Arbeit als Dirigent.

BRANDENBURGER SYMPHONIKER

Seit dem Jahr 1866 kann man vom Bestehen eines fest angestellten Orchesters am Brandenburger Theater ausgehen. Nach der Neukonstituierung im September 1945 führte das Orchester Abonnementskonzerte ein und machte sich mit Uraufführungen zeitgenössischer Opern, von Komponisten wie Kurt Schwaen, Gisbert Näther und Thilo Medek, verdient. Nach der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten gab sich das Theater-Orchester unter der Leitung seines Chefdirigenten Heiko Matthias Förster den Namen Brandenburger Symphoniker. Tourneen führten das Orchester seither u.a. in die Vereinigten Staaten, nach Südafrika, Spanien, Japan und China.

Die Brandenburger Symphoniker werden seit 1999 von Generalmusikdirektor Michael Helmrath geleitet. Unter ihm erfolgte eine Orientierung zum klassischen wie auch zeitgenössischen Konzertschaffen. Insbesondere bei Crossover-Projekten, wie der Zusammenarbeit mit dem indischen Geiger Dr. L. Subramaniam, Gilles Apap oder Jörg Widmoser, dem World-Quintett, der Rockband Tangerine Dream und dem Raschèr Saxophon Quartett, zeigen sich Interesse und Fähigkeiten des Orchesters, abseits des Repertoires neue Wege zu gehen.

Auch die Kooperation des Brandenburger Theaters und der Brandenburger Symphoniker mit den Internationalen Opernfestspielen Kammeroper Schloss

Rheinsberg geht inzwischen auf eine langjährige Tradition zurück.

Mit besonderem Engagement widmen sich die Brandenburger Symphoniker und ihr Chefdirigent der Förderung junger Musiker. Gemeinsam mit der Hochschule für Musik *Hanns Eisler* Berlin veranstalten sie Dirigierwerkstätten und Konzerte, zu denen Absolventen der Hochschule mit dem Orchester auftreten.

Offizieller Medienpartner für Kunst und Kultur in Potsdam



Lernen Sie uns jetzt kennen und bestellen Sie Ihr Testabonnement
unter www.pnn.de/abo-service oder Tel. 0331 - 23 76 100

Wir sind Potsdam.



CLEMENS GOLDBERG



Clemens Goldberg studierte an der Musikhochschule Freiburg bei Christoph Henkel Cello und in Freiburg, Basel, Paris und Heidelberg Musikwissenschaft. Er promovierte in Heidelberg bei Ludwig Finscher, danach wurde er zum Gastprofessor an der State University of New York at Stony Brook mit einem Stipendium der Alexander-von-Humboldt-Stiftung berufen. Von 1987 bis 1989 lebte Goldberg mit einem Forschungsstipendium der DFG in Paris. Dort konzertierte er als Kammermusiker, machte Radioaufnahmen für France Musique und trat mit einem moderierten Programm im Pariser Lucernaire Forum auf. 1989 zog Goldberg nach Berlin, wo er als Autor und Moderator für Radio und Fernsehen tätig ist. Sein cellistisches Spektrum erweiterte er mit Barockcellostudien bei Phoebe Carrai. Seit 19 Jahren moderiert er seine eigene Sendung *Goldberg-*

Variationen bei Kulturradio (RBB). Daneben wurde er zum Gastprofessor an der UdK Berlin berufen und ist weiterhin sowohl mit modernem als auch Barockcello konzertierend tätig. 2003 rief er die Goldberg-Stiftung ins Leben, die eine Internet-Akademie für interdisziplinäre Geisteswissenschaft unterhält und Aufführungen der Musik des 15. Jahrhunderts fördert.



K

Hier spielt die Klassik.

92.4

kulturradio^{rbb}

rbb¹
FERNSEHEN

STILBRUCH

Das Kulturmagazin.

Moderation Petra Gute

DONNERSTAGS
22:15 UHR

www.rbb-online.de/stilbruch

IMPRESSUM

Herausgeber

Nikolaisaal Potsdam
Konzert- und Veranstaltungshaus
der Landeshauptstadt Potsdam

Geschäftsführerin

Dr. Andrea Palent

Prokuristin | Kooperationen | Finanzierung

Heike Bohmann

Kaufmännische Leitung

Gudrun Mentler

Dramaturgie | Presse

Astrid Weidauer

Marketing

Holger Kirsch

Künstlerisches Betriebsbüro (Chefdisponentin)

Anke Derfert

Künstlerisches Betriebsbüro (Disponentin)

Assistentin der Geschäftsführung

Stefanie Brückner

Besucherservice

Martina Pfeiffer, Regina Thurner,
Daniela Schröter, Lisa Wiemer

Sekretariat | Buchhaltung

Jacqueline Rehfeld

Technische Leitung

Knut Radowsky

Veranstaltungsmeister

Ralf Knobloch
Andreas Juhnke (a.G.) | Simon Weiß (a.G.)

Hausmeister

Marcus Dölle

Programmheft

Redaktion

Astrid Weidauer

Gestaltung

www.maria-pfeiffer.de

Bildnachweis

Agentur | Archiv